

# JAIME CONCHA

Instituto de Lenguas. Universidad de Concepción

## Sobre algunos poemas de *Canción de Gesta*

Desde sus mismos comienzos, la Revolución Cubana prende como una llama en la conciencia de los pueblos de América Latina. Los viejos militantes populares y los sectores progresistas del Continente, que en todas partes sufrían represiones y que habían visto caer, con el alma sobrecogida de impotencia, las banderas de libertad alzadas por Arbenz en Guatemala, se sienten una vez más fortalecidos en sus convicciones y en su esperanza. Rápidamente los dirigentes cubanos van comprendiendo que lo que muchos de ellos consideraban como lucha nacional, se inserta en un campo más amplio, el de la liberación de toda la humanidad de la dominación imperialista<sup>1</sup>. Con el gobierno popular que se instala en Cuba, alcanzan una nueva fase los movimientos de liberación nacional que se desarrollan a escala mundial y, en América Latina, comienza una etapa también nueva en la lucha antimperialista. Como decía una consigna de esos años, que los siguientes no han hecho sino confirmar, Cuba era ya el »Primer territorio libre de América«.

Los primeros libros que extranjeros escriben sobre Cuba son libros de buena voluntad, útiles y comprensivos sin duda, pero que exhiben las dificultades que a sus autores presenta un fenómeno popular situado en otras latitudes culturales. Está ante sus ojos, pero se les escurre inevitablemente. Cumplieron así su cometido libros como los de C. Wright Mills, *Listen, Yankee* (1960) y de Jean-Paul Sartre, cuyos artículos se

tradujeron con el título, tan pintoresco y tropical, de *Huracán sobre el Azúcar* (1960).

Entre las obras hispanoamericanas que se dedican a Cuba, *Canción de Gesta* (1960), de Pablo Neruda, es una de las más tempranas, si no la primera absolutamente. Apenas con un año de distancia a la bajada de los guerrilleros de Sierra Maestra y a su entrada en La Habana, se publica este testimonio de admiración por parte de un poeta situado en el otro extremo del Continente. La primera Revolución Latinoamericana, que muy pronto marcharía hacia el socialismo, recibe así el espaldarazo del primer poeta comunista del mundo.

Circunstancias posteriores ocurridas entre escritores cubanos y el poeta chileno hicieron dolorosas unas relaciones que debían haber tenido otro carácter. En la persona de Neruda y en sus actuaciones se concentraron, desde luego, discrepancias estratégico-tácticas acerca de la naturaleza de la revolución en América Latina. Tales discrepancias eran legítimas y respondían a la distinta realidad político-social que vivían y siguen viviendo los pueblos de Cuba y de Chile. Tampoco habría que descontar, sin embargo, lo que pudo haber de expresión de grupo entre los cubanos —grupo de intelectuales en la etapa de dictadura del proletariado— y factores personales en el caso del poeta chileno. Superados ya definitivamente estos hechos, y convergiendo la marcha revolucionaria de ambos pueblos hacia una meta única, es posible ocuparse con más serenidad de *Canción de Gesta*, que hasta ahora ha llevado una existencia casi marginal en la poesía de Neruda.

Cesado el *Canto General*, se produce en la obra de Neruda un giro considerable, no bien analizado todavía. La visión contradictoria y violenta de América Lati-

<sup>1</sup>Léanse los *Discursos* que año tras año, para los aniversarios de la Revolución, pronuncia Fidel Castro, especialmente los de 1960, 1961 y 1962. Se ve en ellos, con toda claridad, cómo la dialéctica de la contrarrevolución y del cerco imperialista —Bahía Cochinos, el bloqueo ordenado por Kennedy en octubre de 1962— condiciona y modifica la conciencia política de los dirigentes.

na, que irrumpía con tanta fuerza en la gran epopeya, parece de pronto pacificarse, suavizada en luces tenues y hasta lúdicas.

Es la tesis, justa como instancia descriptiva, de Luis Oyarzún. Mediando apenas cuatro años —de 1950 a 1954— el poeta desterrado vuelve a Chile con una poesía irreconocible. Escándalo; y críticas desde lados extremos. Traición flagrante a la lucha popular para algunos (Pablo De Rokha), esta poesía, para otros, está maleada en su raíz por el compromiso político (Benjamín Subercasseaux). Lo que pasa, de hecho, es algo más simple y evidente. Se trata de un cambio decisivo de perspectiva histórica, operado en virtud de la dilatación social que experimenta en esos años la materia del canto nerudiano. Antes, expresión de América —de sus dolores y de la esperanza de grandes multitudes; ahora, esta poesía tiene fronteras mundiales, y en ella reina confianza en el orden que el campo socialista ha instaurado para la humanidad. El malestar reside entonces en un desfase: lo que resulta realidad en el mundo socialista suena a utopía entre pueblos subdesarrollados.

El presente de allá es, acá, un futuro casi inconcebible. Frente a la inmediatez del *Canto General*, a su poderoso acercamiento a las cosas cotidianas, esta inmensa perspectiva se vuelve increíble, un acto mágico más que un grado de evolución. Y, sin embargo, este salto estaba ya implícito en la obra de 1950. Aunque deliberadamente circunscrita a materias americanas —a sus mares, a sus tierras, a la historia de América entera— la epopeya, en la medida que era reflejo de un vasto combate de masas, contenía una base internacional que tendía algunas veces a sobresalir, independizándose incluso. La presencia de la Unión Soviética, de la España derrotada, las represiones en Grecia son sólo indicios de un desajuste entre los moldes del canto y el cauce de la energía puesta en juego. Ahora bien, este rebasamiento, que hasta aquí Neruda había logrado controlar y retener en las matrices de América, se hace incontenible desde 1950 e impregna las superficies y el fondo de su obra. Enorme gravitación hay que conceder en este orden de cosas a la crisis general del capitalismo que se desencadena en la Segunda Postguerra Mundial. Derrotada en Europa y en el mundo entero la reacción facista; asentado y consolidado, gra-

cias a la genial conducción de Stalin y los trabajadores soviéticos, el Estado socialista de la URSS; afianzada la existencia de las democracias populares en el Este de Europa; incorporándose millones de hombres al socialismo en la República Popular de China; vencidos los imperialistas norteamericanos por los patriotas de Corea, se abre a la humanidad un porvenir luminoso, que contrarresta la indignación y el patetismo de una experiencia nacional y americana. Se diseña así, como umbral inquebrantable y absorbente de su poesía, el objetivo histórico general por el que lucha la humanidad.

Siguen y continúan, por supuesto, en las obras de Neruda, imágenes de génesis, el tropismo cosmogónico casi consubstancial a su poetizar, pero surge a la vez un sistema riguroso de metas y perspectivas. El conjunto múltiple de las prácticas humanas —productivas, cotidianas, políticas, poéticas— se unifica ahora ante un horizonte fundamentalmente teleológico. En consecuencia, lo que de otro modo aparecía como abismo entre realidad y utopía, se presenta ahora como supeditación de las determinaciones de origen a la norma de los destinos. La teleología superabundante parece devolver a la tierra, reintegrándolas, esas raíces tan visibles en el *Canto General*. Hé aquí el desconcierto, el malestar, el escándalo. Quienes habían sentido como propia la casa de América (casa inconfortable, sin duda, pero casa al fin de cuentas), veían ahora cómo se disolvía esa propiedad, su domicilio, en un universal inabarcable. En términos políticos, esto significaba desecharse para siempre toda solución nacionalista a los problemas del Continente (aprimo, «razas cósmicas», etc. y todas las mixtificaciones que postulan una presunta especificidad americana). Porque si bien es cierto que esta ambigüedad no se daba en el *Canto General*, de hecho hubo una lectura que la planteó en muchos países hispanoamericanos. No es un azar, en este sentido, que la obra se haya editado por primera vez en México.

Entre el *Canto General* y *Canción de Gesta*, los libros capitales publicados por Neruda son, desde luego, *Las Uvas y el Viento* (1954), *Odas Elementales* (1954) y *Estravagario* (1958). De hecho, ninguno de estos libros está desprovisto de las tensiones y presiones dialécticas que antes se formulaban de

modo diferente y que ahora ascienden, una vez más, desde la relación primaria del hombre con la naturaleza hasta la localización del objeto cantado en circunstancias sociales muy concretas, que se integran en el tránsito histórico del socialismo al capitalismo.

Trabajo largo sería describir la forma en que, en *Las Uvas y el Viento*, se produce el cambio y el ensanchamiento de perspectiva de que hablamos. Baste indicar, para lo que aquí nos interesa, el papel que en el desarrollo orgánico de la experiencia de Neruda cumple su conocimiento de la construcción socialista en los países europeos más pobres y atrasados (Rumania, sobre todo) y la incorporación al campo socialista de las ingentes masas oprimidas de China. Sólo dos citas a este propósito:

*Parecían los hombres enemigos  
pero la misma noche  
los unía  
y era una sola claridad  
la que los despertaba:  
la claridad del mundo.*

*Rumania antigua, Bucarest dorado,  
cómo te parecías  
a nuestras infernales y celestes  
repúblicas  
de América.*

No es que la lucha de clases desaparezca en una idílica uniformidad. De ser así, esta *claridad* de que aquí nos habla Neruda sería el reverso idéntico de esa noche idealista del «Prefacio» de la *Fenomenología*. La «unidad y diferencia» de los hombres que, según Neruda en el *Canto General*, es la lección permanente aprendida en el Partido Comunista, sigue existiendo y no se esfuma en un optimismo ahistórico. No; lo que ocurre es que Neruda ha podido ir viendo con sus propios ojos —esos mismos ojos que, cuando niño, contemplaban las transformaciones de la madera en su terruño natal— cómo se transforman, ahora, sociedades y pueblos enteros. Desde allí se proyecta su visión comunista, más allá del socialismo en elaboración. Tal es la parábola ambiciosa de su «poesía del porvenir».

En las *Odas Elementales* las singularidades objetivadas respiran y alientan en una atmósfera histórica universal. El aire, las cosas comestibles, los seres animados viven en una época determinada, asfixiante

y promisoria al mismo tiempo. No acierta por lo tanto De Rokha cuando escribe: «La elementalidad sencilla que practica y que predica equivoca las categorías marxistas. Los objetos no son objetos, en Neruda, no son vivencias, son inercias, son negación de la realidad, epifenómenos; plantea el existencialismo, y sus poemas son poemas ahistóricos: idealismo»<sup>2</sup>. Lejos de esto, los objetos están enclavados en coordenadas sociales, son productos históricos, son resultados de una práctica colectiva determinada, son bellezas rebajada a mercancía minoritaria y bienes de consumo susceptibles de engendrar belleza para todos. Cada una de las *Odas* es una mostración insistente de este hecho.

Ya en esas mismas *Odas* comienza a germinar y a expandirse un tipo de humor, muy chileno, lleno de guiños y picardía, que va a explotar plenamente en *Estravagario*. ¿Adelgazamiento de la densidad lírica? ¿Alivianamiento de una materia histórica henchida de tanta gravitación colectiva? Vate, poeta en sentido propio, bruscamente Neruda se ha convertido en juglar. Pero esta juglaría es otro matiz más, otra componente de esta relación básica entre realidad y utopía, entre mirada teleológica y virtualidades genéticas. Desde el lejano fin en que se sitúa, este trabajo presente de los hombres es casi un juego, que afirma lo irreversible del proceso. Por lo demás, toda la ambigüedad de *Estravagario* puede reflejarse en este enigmático *Punto*:

*No hay espacio más ancho que el dolor,  
no hay universo como aquél que sangra...<sup>3</sup>*

*Canción de Gesta* surgió, como se sabe, en torno a la situación francamente colonial de Puerto Rico, donde impera «el más grotesco capitalismo» (De la Torre). Es el «pobre Puerto Rico, puerto pobre» al que se refiere continuamente el poeta. Desde allí, de ese núcleo original, el libro crece hasta abarcar las márgenes del Caribe, hasta tocar las costas y las entrañas de América Central, de Venezuela, Haití... Las sombras luminosas de Sandino, Arbenz asoman muchas veces en estos versos y conviven, augustas, con tantos odiosos tiranos y verdugos de esos pueblos. De ahí el tono de diatriba, de imprecación,

<sup>2</sup> Pablo De Rokha: *Neruda y Yo*, Santiago de Chile, Editorial Multitud, 1955, p. 5.

<sup>3</sup> Buenos Aires, Editorial Losada, 1959, p. 65.

la crudeza satírica de muchos poemas. Y a partir de esta geografía unitaria que preside el todo, se organiza en el centro del libro la presencia de Cuba, de su revolución y del mensaje que envía al Continente.

Página memorable, nueva declaración de principios poéticos de Neruda, la constituyen sus palabras liminares a *Canción de Gesta*. Líneas escuetas, en que el poeta formula su deseo de ser «un poeta de utilidad pública, es decir puro poeta»; donde el poeta afirma una vez más su decisión de hacer una poesía abierta para todos, sin misterios ni laberintos personales: «Este libro no es un lamento de solitario ni una emanación de la oscuridad sino un arma directa y dirigida, una ayuda elemental y fraternal que entrego a los pueblos hermanos para cada día de sus luchas». Ya aquí, en este breve fragmento fechado el 12 de abril de 1960, renueva Neruda su voluntad de huir de esa oscuridad que siente como constitutiva de su ser poético anterior. Pues justamente a través de esa y otras formulaciones puede divisarse lo que abandona y lo que impulsa esta poesía. Estudiaremos a continuación las modalidades que adopta en *Canción de Gesta* la doble dialéctica de la oscuridad y la luz y del mar y la tierra.

Previa incluso a las *Residencias* es la visión poética según la cual el movimiento de la oscuridad hacia la luz expresa un tránsito totalizador entre mitades complementarias de la realidad. Pero antes, sobre todo en las *Residencias* aunque también en el *Canto General*, el énfasis recaía en la construcción secreta, en la arquitectura intestina de las cavidades, en la fisiología invisible de la vida. Ahora, en cambio, como el horizonte de la luz lo define todo, podemos ver que los primeros «poemas cubanos» dentro del libro giran, por decirlo así, en búsqueda de la luz. Las instancias sucesivas de esa luz son las estrellas, la luna, la madrugada, la aurora, pero no como constelaciones de un cielo modernista —en el sentido magistralmente descrito por Jaime Giordano para Rubén Darío— sino como régimen de marcha de la historia. Estamos indudablemente ante una teleología de la luz. ¿Vuelta a las luces dieciochescas? ¿Paso de las tinieblas a la ilustración? De ningún modo, porque se trata del camino anchuroso y complejo de la revolución, que no pasa por las alturas mullidas del espíritu, sino a ras del suelo, en medio de un hacer cotidiano y colectivo:

*Pero cuando torturas y tinieblas  
parecen apagar el aire libre...*

*surge la mano de Fidel y en ella  
Cuba, la rosa limpia del Caribe.  
Y así demuestra con su luz la historia  
que el hombre modifica lo que existe...*

*atrás queda la noche del tirano,  
su crueldad y sus ojos insensibles...*

*todo cae en el polvo de los muertos  
cuando el pueblo establece sus violines  
y mirando de frente corta y canta  
corta el odio de sombras y mastines,  
canta y levanta estrellas con su canto  
y corta las tinieblas con fusiles.  
Y así surgió Fidel cortando sombras  
para que amanecieran los jazmines.*

(v. *Cuba aparece*)

El poema, éste como los demás de *Canción de Gesta*, tiene dos perspectivas de constitución. Por una parte, es canto rapsódico, homenaje y memoria de la hazaña reciente. El hecho está consumado: allí está, para admiración de quienes quieran contemplarlo. Por otra parte, él produce y genera el acto, recorre el movimiento de transformación, vence resistencias y adversidades. El poema es un hecho y un acto a la vez.

La demostración completa de lo que decimos sería una tarea larga y fatigosa, condenada a la postre a la microscopía, a la terrible obcecación en los detalles. Apuntamos solamente que la procesalidad del poema comienza a existir a escala minúscula, para elevarse a determinaciones de conjunto. Tensión de las segmentaciones silábicas; explosión dialéctica de las significaciones; alternancia de contrarios en la totalización poemática: tales son las medidas progresivas en que se presenta el fenómeno. Ya en el fragmento arriba transcrito, perteneciente al prólogo, hallábamos un efecto incisivo y percutiente de rimas: «...un arma directa y dirigida, una ayuda elemental y fraternal...». En *Cuba aparece* los versos siguen conservando, en general, su entramado aliterativo:

*cuando el pueblo establece sus violines.*

Si se observa de cerca el desenlace del poema, su cascada poderosa de rimas, tensiones y aliteraciones, el brioso avanzar del poema, es fácil darse cuenta que su energía reside en la contradicción de dos significaciones: *corta y canta*. Son la urdimbre y la trama del texto final. En éste, las asonancias tienden a

desaparecer en pos de una congruencia más estrecha de los sonidos terminales: *violines* - *mastines* - *fusiles* - *jazmines*. Y hé aquí lo más interesante, en esta medida mínima de percepción:

*Corta el odio de sombras y mastines*

*Y así surgió Fidel cortando sombras  
para que amanecieran los jazmines.*

La serie de la oscuridad *sombras* - *mastines* se quiebra en el último verso, se escinde, sintetizando a partir del último término, como un resultado nacido en su interior, la luz que se establece sobre el mundo:

*para que amanecieran los jazmines.*

Esta explosión de significaciones contradictorias (*mastines*: *amanecer* - *jazmines*) no es algo ocasional, es algo permanente en la poesía de Neruda, pero que aquí, en *Canción de gesta*, se pone al servicio de la particular dialéctica que describimos. Véase, si no, este otro ejemplo:

*mientras que el movimiento de los libres  
movía, como el viento, las praderas*

La unidad sencilla del *movimiento* hace brotar de sí misma, de su propio cuerpo sonoro, esa fuerza natural en la que el poeta asiste a una privilegiada encarnación del concepto. Mejor aún, a la inversa: la realidad es el viento, y la idealidad —siempre imaginada por Neruda como un universal concreto— no es sino viento apresado en una palabra a la cual hay que devolver... su movimiento. En este sentido, sobre la base de este conato de los elementos por avanzar en un desarrollo desde sí mismos, autogenerado, es que postulamos que estos poemas son realmente procesales. La dialéctica de las *Residencias* se transforma, aun en los niveles mínimos del lenguaje, en plena teleología. Porque si en la naturaleza el fin preexiste al desarrollo, en la historia contemporánea, al existir una humanidad socialista, está ya asignada nuestra meta general: (la luz, no nuestros colores singulares, tal vez).

Algo semejante ocurre con las instancias del mar y de la tierra. Isla donde las olas se encuentran con el suelo, Cuba parece ser un don ofrecido por la historia para que el poeta reactualice, ahora de un modo completamente opuesto, su vieja, dolorosa obsesión por las

costas, su visión desconsolada del litoral, ese sitio por antonomasia del desembarco, de los descubrimientos y las conquistas, adonde llega el mar, »de donde vienen los dolores«<sup>4</sup>.

*Si el hondo mar callaba sus dolores  
las esperanzas levantó la tierra:  
éstas desembarcaron en la costa:  
eran brazos y puños de pelea.*

La isla de Cuba, el ámbito Caribe del primer descubrimiento resultan algo propicio a la imaginación del autor del *Canto General*. No son ahora devastadores, destructores de las tierras y de las masas indígenas quienes llegan, sino emancipadores que, a pesar de que vienen a través del mar, se los ve como héroes terrestres. De haber estado situado en el *Canto General*, este desembarco pertenecería a »Los libertadores« y no a la sección anterior, la de »Los conquistadores«. De aquí en adelante, Fidel Castro y sus compañeros van superponiendo su gesta de luz a esta tensión flagrante entre el silencio del mar y las voces que nacen y se alzan en la tierra. Pero ni la reminiscencia histórica ya aludida ni tampoco el antecedente de la Sierra Maestra, que convierte a los guerrilleros en montañeses de tierra adentro, pueden explicar esta polarización evidente de la fantasía nerudiana. Es otra cosa, como veremos, una presión imaginativa que busca sentir la isla desde dentro y no desde sus lindes marinas.

*La isla estaba oscura como el luto  
pero izaron la luz como bandera,  
no tenían más armas que la aurora  
y ésta dormía aún bajo la tierra.*

En pos de la luz enterrada, los héroes de *Canción de Gesta* no deben esperar que transcurra la noche, sino organizar la claridad. Se suceden así las instancias de la tierra: la *arena* donde ponen pie, la *sierra* en que se refugian, el *cañaveral* en que combaten; la isla en su totalidad. Y emergen también esas presencias esclarecedoras de lo alto —la *estrella*, la *luna llena*, la prometida *aurora*— no ya (de nuevo según el libro de Jaime Giordano)<sup>5</sup> como diagrama constelado de la evasión o como anunciación espiritual del adveni-

<sup>4</sup>Obras Completas, Buenos Aires, Editorial Losada, 3ª edición, 1968, T. 1, p. 332.

<sup>5</sup>Jaime Giordano: *La Edad del Ensueño (Sobre la Imaginación Poética de Rubén Darío)*, Santiago, Edit. Universitaria, 1971.

miento de América, sino como hitos de una marcha histórica concreta.

La oscuridad se ha enlazado sutilmente, a través del *luto*, con los dolores marinos del comienzo. El mar que rodea la isla es oscuro, silencioso; un panorama ciego de tinieblas. El primer brillo en la oscuridad, la primera forma de la luz, es la desnudez de los combatientes:

*nó tenían más armas que su sangre,  
iban desnudos como si nacieran.*

El gesto de nacer era ya el instante inicial en la imagen de los combatientes (: *eran brazos y puños de pelea*). Pero hay aquí otras significaciones. La desnudez no es sólo una plástica conceptualización de la fragilidad de los luchadores, de su escaso número, de su inicial debilidad; antes que nada, ella reside en la condición inerte de los soldados. Sin armas, sin hierro, sin la armadura mortal de los conquistadores de antaño, estos recién desembarcados poseen realmente la «dignidad de los desnudos». Por eso la luz está en ellos mismos, en su propia sangre; esa estrella a la que siguen la llevan dentro, gota a gota construirán la aurora enterrada en el corazón del pueblo, hasta que toda la isla sea, como en los destellos finales del poema, un planeta naciente.

La epopeya del héroe no es gesta solitaria ni acción eminente; por el contrario, es más bien un proceso de crianza del héroe por el pueblo. Otros desnudos lo visten, otros hambrientos lo nutren, otros dormidos lo despiertan, otros rústicos le enseñan sabiduría (: *el campesino relató su pena*):

*y el ejército puro de los pobres  
creció y creció como la luna llena.*

El cierre del poema es extraordinario:

*mientras que el movimiento de los libres  
movía, como el viento, las praderas,  
sacudía los surcos de la isla,  
surgía sobre el mar como un planeta.*

El poema, se recordará, se abría con una imagen de alcance cosmogónico. La reencontramos aquí, pero con un sentido por completo diferente. Este *planeta* que surge sobre el mar no es sino la masa del pueblo, unida, pacientemente organizada para combatir la dictadura; es la isla si se quiere, a condición de que por ella se entienda ese gigantesco »mo-

vimiento de los libres«. La tierra entera se ha convertido en luz, se ha hecho planeta, isla centelleante. De este modo, esos dolores que el »hondo mar« callaba al comienzo del poema eran tanto el sufrimiento concreto de la isla bajo una tiranía determinada como un silencio cosmogónico que ahora, historizado, recrea a la isla como a un planeta recién nacido. En la perfección del círculo y en el movimiento amplificador del proceso, vemos hasta qué punto el esquema teleológico subordina las condiciones más originarias de la naturaleza.

En el ciclo de *poemas cubanos* (referidos a asuntos o personajes isleños), tienen singular relieve tres: *A Fidel Castro, América*, y, sobre todo, *Meditación sobre la Sierra Maestra*. Haciendo notar la gran unidad que los vincula, quiero referirme al último, sin duda la pieza de mayor intensidad dentro de *Canción de Gesta*.

*Meditación sobre la Sierra Maestra* lleva, como indicación cronológica, una fecha aventurada: »Escrito en el año 2.000«. Este humor al sesgo hace, desde luego, que el avance histórico obtenido por la Revolución Cubana se mire desde un tiempo ya transcurrido, desde una perspectiva donde ella resulta una conquista definitiva para la humanidad, no sometida a los avatares y retrocesos que imponen la contrarrevolución y la aún existente lucha de clases. La teleología se ha extremado y viene de vuelta, contra la corriente, contemplando con ironía los últimos esteriores de lo viejo, la lucha de lo caduco por subsistir.

El poema está escrito en tres oleadas. La primera nos sitúa de lleno en la sociedad comunista, donde reinan la sencillez, la paz, el dominio superabundante del hombre sobre las cosas. Más allá del socialismo, en plena utopía, el poeta sonríe ante las antiguas, pequeñas mezquindades de unos cuantos. Es, en cierto sentido, el año 2.000. Pero luego, interrumpida esta visión, el poeta recuerda su pasado y un largo hilo biográfico le permite totalizarse una vez más, contar sus penas y desgracias, su felicidad adolescente y sus lejanas soledades, su experiencia de la guerra y sus amigos muertos. Una vez más el poeta reafirma su propia leyenda, la graba y nos la lega. El tercer momento del extenso poema viene a ser la unión de esos dos polos, el contacto de la utopía con un pasado abolido. Cuba

es el pueblo que contribuye, desde estas montañas de América Latina, a fundar el reino del hombre. En ella, la colectividad utópica —ese conjunto de fulgores para siempre encendidos— encuentra una nueva aurora, un lugar más donde asentarse. Y a ese mundo, el definitivo en substancia, la singularidad (aun la biográfica del poeta) no tiene acceso

sino renunciando a su propia sombra, encadenando las jornadas constructivas en una paciente y consciente autolimitación. Por ello, con palabras del mismo Neruda, puede decirse que *Canción de Gesta* significa la cabal erradicación de la »razón nocturna« del poeta, para que su poesía vea al mundo con »los ojos de la aurora«.